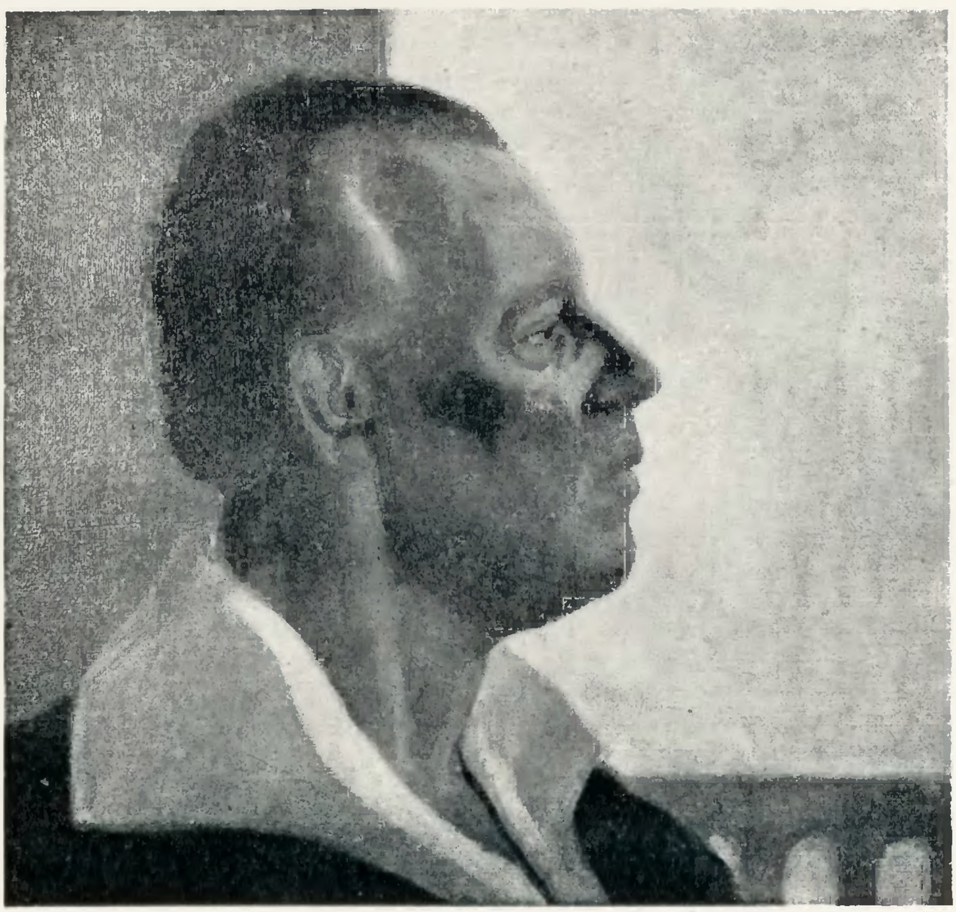
Nr. 9 Warszawa—Grudzień 1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



Wanda Melcer pinx.

HENRYK MELCER

TREŚĆ Nr. 9:

Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

POD REDAKCJĄ

EDWARDA WROCKIEGO

WYDAWANY PRZEZ WARSZAWSKI ZWIĄZEK MUZYKÓW

PRZY POPARCIU: POLSKIEGO STOWARZYSZENIA MUZYKÓW - PEDAGOGÓW, KOLEGJUM ORGANISTÓW - CHÓRMISTRZÓW, SEKCJI MUZYCZNEJ ZWIĄZKU POL. NAUCZYCIELSTWA SZKÓŁ POWSZECHNYCH, WYDZIAŁU OŚWIATY I KULTURY MAGISTRATU M. ST. WARSZAWY I IN.

OGŁASZA PRACE NAJWYBITNIEJSZYCH MUZYKOLOGÓW Z DZIEDZIN: muzyczno-teoretycznej i estetycznej, etnografji muzycznej, muzyki kościelnej i muzyczno-historycznej, jak również z zagadnień organizacyjno-zawodowych życia muzycznego w Polsce.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

WARSZAWA WARECKA 15, TELEFON 125-93

CZYNNE CODZIENNIE, Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I ŚWIĄT, OD GODZ. 17 — 19.

KONTO CZEKOWE W POCZTOWEJ KASIE OSZCZĘDNOŚCI W WARSZAWIE Nr. 5.784.

PRENUMERATA: kwartalna, za każde 3 numery „Wiadomości Muzycznych“ wraz z przesyłką pocztową (opłacona ryczałtem) od 1 stycznia 1926 wynosi w kraju zł 3.75.
Na koszta przesyłki poprzednich numerów dołącza się 50 gr.

CENA EGZEMPLARZA POJEDYNCZEGO Zł 1.25, na kolejach i prowincji Zł 1.50, zagranicą—6 fr.

NUMERÓW OKAZOWYCH REDAKCJA NIE WYSYŁA.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 9 WARSZAWA — GRUDZIEŃ 1925 R. ROK I

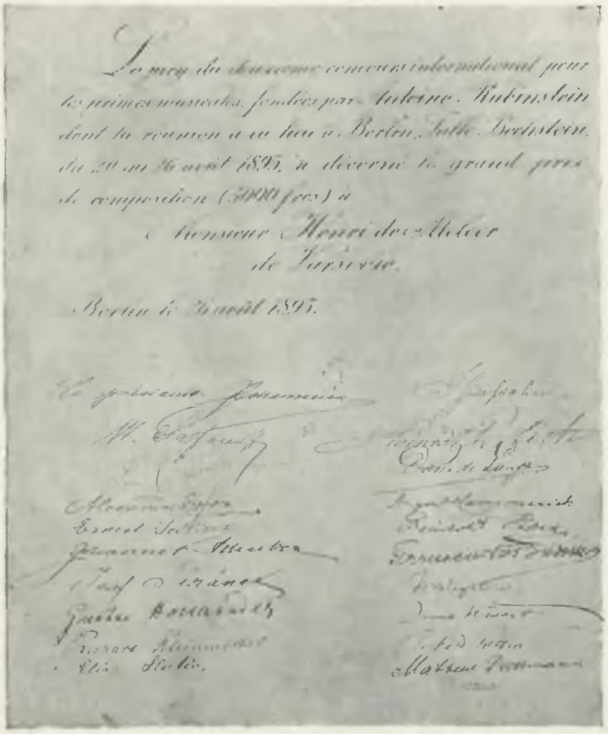
HENRYK MELCER

W JUBILEUSZOWE GODY

Antoni Rubinstein umierając w testamencie swym zapisał fundusz, z którego miały być w drodze konkursu przyznawane co 5 lat dwie nagrody po 5.000 fr. za kompozycję oraz grę na fortepianie. Warunki jednak, jakie stawiała fundacja kandydatowi-kompozytorowi były ciężkie, bo miał on przedstawić trzy kompozycje tj. utwór koncertowy na fortepian, kompozycję z zakresu muzyki kameralnej również z fortepianem, kilka drobnych utworów na fortepian, a następnie wymagano by kompozycje swe na konkursie sam wykonał. Konkursy miały się kolejno odbywać w Petersburgu, Berlinie, Wiedniu i w Paryżu. Na pierwszym urządzonym w Petersburgu w r. 1890 nagrody otrzymali F. Busoni za kompozycję, zaś Dubasow za grę. Następny odbył się w Berlinie w 1895 w d. 20—26 sierpnia, mianowicie w sali Bechsteina. Skład jury stanowili J. Johannsen, ówczesny dyrektor konserwatorjum w Petersburgu, jako przewodniczący, zaś jako członkowie: W. Safonow, L. Diemer, G. Holländer, R. Kleinmichel, S. Jadassohn, H. Ehrlich, D. de Lange, A. Hammerick, F. Busoni, M. Wegelius, Kwast Frank, M. Presman, oraz K. Klindworth, jako członkowie. Orkiestra, którą kolejno prowadzili F. Busoni i K. Klindworth, towarzyszyła grającym i wśród siedmiu kandydatów, jacy stanęli do konkursu, sąd przyznał nagrodę H. Melcerowi za koncert fortepianowy e - mol oraz trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę g - mol. I mógł o sobie naówczas powiedzieć jubilat, że położył się spać nieznany, a obudził się sławny. A oto kilka szczegółów z jego życia i działalności.

Urodzony w d. 21 czerwca 1869 w Kaliszu, wcześnie zaczął okazywać wielkie zainteresowanie do muzyki. Ojciec sam muzyk z zawodu (skrzypek — uczeń Kątskiego) zdecydował się wobec tego kształcić syna w grze na fortepianie, a nauka musiała iść szybko i mały Henryś musiał czynić wielkie postępy, skoro już w 8-ym roku życia wystąpił publicznie w mieście Koninie, grając wespół z ojcem Fabliau Raffa, oraz arję z kurantami ze Strasznego Dworu. Do gimnazjum uczęszczał Melcer w Kaliszu, kontynuując naukę muzyki, po uzyskaniu zaś świadectwa maturalnego przeniósł się do Warszawy. Pierwotnym jego zamiarem było ukończyć studja filozoficzne, to też zapisuje się na wydział matematyczny uniwersytetu warszawskiego. Nie zaniedbywał jednak muzyki, pobierając w konserwatorjum lekcje gry na fortepianie u Strobla zaś nauk teoretycznych (kontrapunkt i kompozycja) u Z. Noskowskiego. Po ukończeniu Konserwatorjum wybiera się w podróż artystyczną do Rosji ze znaną naówczas śpiewaczką Nikitą Nicholson (Tuła, Riazań, Oreł i t. d.). W r. 1890 udał się do Wiednia celem uzupełnienia swych studjów fortepianowych. Stolica Habsburgów rozbrzmiewała naówczas sławą głośnego na cały świat pedagoga T. Leszetyckiego. Do niego zwrócił się Melcer; studjuje z zapałem przez dwa lata, poczem uważając, że studja te są wystarczające, rozpoczyna karjerę wirtuozowską, dając z powodzeniem koncerty po większych centralach muzycznych, jak Paryż, Berlin, Drezno, Lipsk, Helsingfors i in. w wolnych chwilach poświęcając się twórczości.

W r. 1895 otrzymuje nagrodę na konkursie im. Rubinsteina za koncert fortepianowy e - mol



z orkiestrą i trio g - mol; w r. 1898 spotyka taka sama nagroda na konkursie im. Paderewskiego w Lipsku za 2-gi koncert fortepianowy c - mol. W tym czasie jest profesorem Konserwatorjum w Helsingforsie, następnie we Lwowie. W r. 1899 przyjął posadę dyrektora Towarzystwa muzycznego w Łodzi, gdzie bawił przez lat trzy. Potem znów wraca do Lwowa, gdzie przez jeden rok wraz z Czelanskym pozostawał na stanowisku dyrektora, założonej przez L. Hellera Filharmonji. Niebawem przenosi się do Wiednia, zostaje profesorem wyższych klas fortepianu w Konserwatorjum, a następnie w Akademji muzycznej. W krótkim czasie opuszcza Wiedeń i gnany tęsknotą przybywa do Warszawy, gdzie kolejno jako dyrektor Filharmonji, Opery Warszawskiej, przechodzi przed 8-miu laty do Konserwatorjum, najpierw w charakterze profesora najwyższego kursu gry fortepianowej, zaś od lat czterech jako dyrektor prowadzi tę pierwszą w kraju uczelnię muzyczną, która pod jego kierownictwem stale się rozwija. W roku bieżącym po śmierci R. Statkowskiego objął także klasę kompozycji, zatrzymując jednak dalej klasę fortepianu.

Działalność Melcera zaznaczyła się na trzech polach, wszędzie wykazując obfite rezultaty wydatnej pracy jubilata jako kompozytora, wirtuoza i pedagoga. Jako kompozytor stanowi Melcer wraz z Paderewskim i Stojewskim trójcę kompozytorów — pianistów, którzy rozwinęli i wzbogacili środki techniczne, przekazane przez Moniuszkę oraz jego uczni. Dorobek kompozytorski jego jest pokaźny i różnorodny, bo obok wspomnianych koncertów fortepianowych spotykamy utwory na orkiestrę (cztery obrazy nastrojowe na wielką orkiestrę w formie symfonji), trio g - mol, sonata G - dur na skrzypce i fortepian, utwory wokalne Pani Twardowska, ballada na solo, chóry i orkiestrę, szereg pieśni, a wreszcie korona twórczości dwie opery tj. Marja, libretto według poematu A. Malczewskiego, i Protesilas i Laodamia (dotąd nieskończonych). Zestawienie to nie byłoby zupełne, gdybyśmy nie wspominali o licznych kompozycjach wyłącznie na fortepian, wśród których znów osobną pozycję zajmują przepiękne transkrypcje pieśni Moniuszki na fortepian (Znasz-li ten kraj, Pieśń wieczorna, Prząśniczka) oraz warjacje na temat „Kozaka".

Wszystkie wspomniane utwory Melcera cechuje wysoka wartość muzyczna zarówno z powodu wytwornej harmonji, jak i interesującej polifonji; kompozycjom towarzyszy szczera i świeża inwencja. Utwory fortepianowe odznaczają się nadto znakomitą fakturą fortepianową, znać, że pisał je pianista, który doskonale odczuwa brzmienie tego instrumentu. Z kompozycji fortepianowych wymieniamy jako bardzo wartościowe Morceau fantastique (wyd. u Piwarskiego w Krakowie), oraz transkrypcje, zwłaszcza Fileuse z opery Marja. Z utworów większych oczywista wysuwają się na naczelne miejsce obie opery Marja i Protesilas i Laodamia.

Pierwsza z nich wystawiona w r. 1904 w Teatrze Wielkim w Warszawie, zawiera miejsca wstrząsające prawdziwym tragizmem, a jeżeli nie utrzymała się na stałe w repertuarze teatralnym, to wina tkwi w librecie, które jest również przeszkodą w osiągnięciu należnego powodzenia muzycznie tak pięknej opery „Marja" R. Statkowskiego. Z opery drugiej, poczętej w myśl wskazań R. Wagnera, znamy tylko fragmenty, które każą jednak wiele spodziewać się po całości. Najbardziej jednak wsławił imię Melcera jako kompozytora nagrodzony właśnie na konkursie im. Rubinsteina koncert fortepianowy e - mol. Szczęśliwe spożytkowanie, podobnie jak u Griega, tanecznych

motywów ludowych w połączeniu z solidną robotą, oraz młodzieńczy pełen temperamentu rozmach, dały w rezultacie dzieło, które u surowych dla nas krytyków niemieckich wywołało w swoim czasie tyle zachwytu.

Jako wirtuoz znalazł dyr. Melcer wiele uznania wśród swoich i obcych; wszędzie wyrażano się o grze jego, jako wznoszącej się do wysokości granic artyzmu. Wystarczy przytoczyć sprawozdanie H. Urbana z d. 25.I.1895 r. w Vossische Zeitung, który w ten sposób pisze o koncercie Melcera. „Sympatycznego pianistę poznaliśmy w H. Melcerze z Warszawy. Bacha fuga a -mol w opracowaniu Liszta, sonata Beethovena c - mol op. 2, novelletta oraz dwa romanse Schumanna i preludja Szopena dały młodemu artyście sposobność okazania swoich niezwykłych zdolności i znakomicie przeprowadzonych studjów. Silny, giętki i zdolny do wszelkich odcieni ton, wszystkie trudności łatwo i pewnie przezwyciężające, świetna technika palcowa, głębokie zrozumienie, pojęcie i pełne polotu oddanie utworu jest właściwem H. Melcerowi. Jak mistrzowsko włada siłą uderzenia, okazał najdokładniej w preludjum Szopena, w którem jeden i ten sam ton przechodzi od najdelikatniejszego piana stopniowo w grzmiące forte, w czem jednak wirtuoz umiał zachować szlachetną miarę. Z męską energją łączy Melcer poetyczny zmysł i miękkość uderzenia, która jednak nie przechodzi w marzycielską nieokreśloność, gdyż porywy uczucia pochodzą ze zdrowej duszy. Poznaliśmy to najlepiej w adagio z sonaty Beethovena w drugim temacie novelletty f - dur i romansu fis - dur Schumanna. Preludja Szopena dały Melcerowi sposobność do rozwinięcia świetnej techniki wirtuozowskiej. Dzieła Szopena miały i mają w Melcerze znakomitego odtwórcę; to też w r. 1910 kiedy świat muzyczny polski obchodził 100 rocznicę urodzin twórcy mazurków, uproszono jubilata, by grą swą uświetnił uroczystość.

Pozostaje jeszcze do omówienia trzecia działalność dyr. Melcera jako pedagoga. Już od szeregu lat garną się liczne zastępy uczni na naukę; wielu z nich zasłynęło na estradzie, by wymienić z dawniejszych S. Palmgrena, I. Torceanowa, H. Ottawową, K. Lisniewskiego następnie W. Neumark, R. Benzefową, Mandelbrod - Tarzyńską, zaś z najmłodszych A. Goldfedera. Jubilata, jako znakomitego pedagoga, zna cała Polska i o pracy tej gruntownej, oraz kładącej nacisk na umuzykalnienie ucznia trzeba się wyrażać z jak największem uznaniem.

Dziś kiedy dyr. Melcer doczekał się tak pięknej w życiu chwili, życzyćby należało, by dalej w czerstwem zdrowiu pozostając mógł z pożytkiem pracować dla muzyki polskiej, a życzenia te składa mu dziś cały świat muzyczny, a z nim i młodzież, gromadząca się w murach Konserwatorjum, której jubilat poświęcił lepszą połowę swego życia.

Jan Głowacki.

KOMPOZYCJE HENRYKA MELCERA

Canzona — na dwa głosy żeńskie z tow. fortepianu. Dodatek muz. do „Echa" (wyczerpane); *I Koncert* na fortepian i orkiestrę (E-moll) nagrodzony na konkursie A. Rubinsteina (wyd. Doblinger, Wiedń); *Trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę (G-moll) (Ries i Erler, Berlin); *3 morceaux caracteristiques* (Jakubowski i Zadurowicz, Lwów); *II Koncert* na fortepian i orkiestrę (C-moll) nagrodzony na konkursie im. I. Paderewskiego (Idzikowski, Kijów); *Warjacje* na temat „*Kozaka*" Moniuszki na fortepian (Doblinger, Wiedeń);*Sonata* na fortepian i skrzypce (G-dur) (Piwarski, Kraków); *Morceau fantastique* (Piwarski, Kraków); *3 pensées musicales* (Prélude, Quasi mazurka, Nocturne) (Gebethner i Wolff, Warszawa.); *Valse à la Chopin* (Gebethner i Wolff, Warszawa); *Transkrypcje pieśni* Moniuszki „*Znasz-li ten kraj*", „*Pieśń wieczorna*" „*Prząśniczka*" (Sekcja Moniuszki. Warszawa); *Wiosna* (Idzikowski, Kijów); *Prząśniczka* z op. „Marja" (Piwarski, Kraków); *5 Pieśni* do słów Dehmla (Piwarski, Kraków); *3 Pieśni* do słów Konopnickiej, Tetmajera i Kapuścińskiego (Piwarski, Kraków); „*Lulaj-że Jezuniu*" śpiew z tow. fortepianu (Wydawnictwo miesięcznika „Pani"); *Marsz polski* z końca XVIII wieku na orkiestrę dętą. (Nakładem Min. Spraw Wojskowych).

W DRUKU:

Warjacje na temat ludowy na fortepian. *Parafraza* Starego Kaprala St. Moniuszki. *Transkrypcja* pieśni St. Moniuszki „*Dumka*"

NIEDRUKOWANE:

Symfonja C-moll na orkiestrę. *Opera „Marja*". *Fragmenty opery „Protesilas i Laodamia*". *Fugi* na fortepian.

PRZYCZYNKI DO HISTORJI KRAKOWSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W XVII i XVIII WIEKU

(CIĄG DALSZY)

Wyrazem zbiorowym tych stosunków są także rękopisy mogilskie, pochodzące z małymi wyjątkami z II połowy 18 wieku, i to wyłącznie zbiory rękopiśmienne.

d. *Rękopisy muzyczne*. Klasztor mogilski w 18 wieku był świadkiem zarówno wokalnych wzgl. wokalno-instrumentalnych, jak i czysto instrumentalnych (orkiestrowych i kameralnych) produkcyj. Zbiór rękopisów muzycznych opactwa mogilskiego nie jest o wiele mniejszy od zbiorów wawelskich 18 wieku i dowodzi wielkiej intensywności kultu artystycznego. W porównaniu ze stanem zbiorów, pochodzących z cysterskich klasztorow na Śląsku pruskim, uderza wielka mnogość dzieł instrumentalnych w zbiorach mogilskich, przyczem jednakże i ilość utworów wokalnych jest bardzo znaczna. Nie można też nie zauważyć, iż zbiory mogilskie są również dowodem wielkiego zainteresowania klasztoru dla muzyki współczesnej i jej rozwoju w 18 wieku. Nie miała artystyczna kultura klasztoru bynajmniej znamion „prowincjonalnych", skoro szukała ścisłych związków z tem, co było wówczas najlepszym i zarazem najświeższym wykwitem dążeń najwybitniejniejszych umysłów twórczych. W tym względzie urządzenia muzyczne klasztoru mogilskiego w 18 wieku były wzorowe i są przykładem dla doby obecnej, przewyższając niejedną instytucję muzyczną Krakowa. Ponieważ klasztor mogilski nie leżał w obrębie murow krakowskich, więc możemy powiedzieć bez przesady, iż wysoki stan kultury muzycznej nie był wcale owocem tylko rywalizacji między klasztorami (w szczególności rywalizacji z doskonałą kapelą jezuicką), lecz wynikał jedynie z potrzeby duchowej. Tylko w tej drodze mogły powstać wielkie stosunkowo zbiory kopji muzycznych, świadczące o zapale i energji magistrów „choru figuralnego". Ta energja budzi w nas niemały szacunek dla pracy, dokonanej wśród tylu innych rodzajów zajęć, do których byli ponadto zobowiązani ci kapelmistrze. Upadek muzyczny klasztoru po r. 1800, nie był winą zakonników, opierających się energicznie skutkom rozbiorów Polski. Odpowiednikiem tego stanu rzeczy w śląskich klasztorach cysterskich była przeprowadzona przez rząd pruski sekularyzacja w r. 1810.

Wokalna i wokalno-instrumentalna muzyka jest w zbiorach mogilskich reprezentowana przez większość dzieł (115) i kompozytorów (38), co w praktyce muzycznej klasztoru jest rzeczą zrozumiałą. Przewagę mają kompozycje niemieckie, po nich zaś włoskie; daleko w tyle pozostają dzieła czeskich i polskich kompozytorów. Objaw to wspólny dla całej kultury muzycznej polskiej po r. 1750. Im bliżej ku 19 wiekowi, tem bardziej objawy te wzmagają się. Rośnie zwłaszcza wpływ niemiecki, który w zakresie muzyki instrumentalnej staje się niemal wyłącznym. Analogiczne objawy dają się stwierdzić w innych klasztorach cysterskich. Że pomiędzy utworami wokalnemi znajdujemy w bibljotece mogilskiej włoskie arje operowe (podobnie, jak w cysterskich bibljotekach na Śląsku), jest to rzecz zrozumiała zarówno z powodu stanowiska opery włoskiej (ani Gluck, ani Mozart nie są reprezentowani), jak i ze względu na złagodzone rządy reguły cysterskiej wówczas, gdy zeświecczenie duchowieństwa, nawet klasztornego, było objawem powszechnym (także w Polsce). Wystarczy wskazać na działalność X. W. Sierakowskiego w Krakowie w II połowie 18 wieku. Uderzającym jest w zbiorach mogilskich brak religijnych wzgl. kościelnych dzieł kierunku staroklasycznego; pod tym względem repertuar kapeli wawelskiej był bardziej bogatym, ponieważ także w II połowie 18 w. kopjowano i śpiewano dzieła starych klasyków (polskich, francuskich, włoskich, nawet niderlandzkich). Mogiła była ogniskiem kultu współczesności. Wszystkie wybitniejsze, a szczególnie w Europie środkowej popularne wówczas nazwiska kompozytorów kościelnych znajdziemy w jej bibljotece muzycznej. Brixi, Bencini, Naumann (pisany niekiedy „Neumann"), Hasse, Graun, L. Hoffmann, Piccini i t. d., a więc ci sami, których dzieła w wielkiej ilości znajdujemy w zbiorach śląskich Cystersów i na Wawelu. Ówczesna moda wchłaniania wielkiej masy muzyki, bez względu na jej wartość i bez względu na sławę jej autorów, znalazła wyraz także w repertoarze mogilskim. Znajdziemy tam kompozycje autorów, których nie zna żadna encyklopedja muzyczna (Fetis, Eitner, Grove, Riemann), lecz jedynie kroniki lokalne lub ściśle

klasztorne. Dotyczy to zwłaszcza niemieckich. czeskich i polskich kompozytorów, którzy, okryci habitem cysterskim, kryli się w ówczesnych, niekiedy przez Niemców opanowanych klasztorach w Polsce (i na Śląsku), zajmując stanowiska dyrygentów lub nauczycieli muzyki. Do takich należy np. Fr. Reginaldus *Kluk* w klasztorze w Oliwie (zm. 9.IV. 1763), lub Fr. Jacobus *Prybil* (w katalogu: „Przibył) w klasztorze w Bledzowie (zm. 2.VI. 1763) i inni, o których była lub będzie mowa. Nikt — przynajmniej na razie — nie wie nic pewnego o kompozytorach, których nazwiska— niewątpliwie czasem przeinaczone — znajdujemy na okładkach muzykaljów mogilskich: Landfeldt, Byech, Semrai, Stiatina, Schwerdtner, Schir (Schürer?), Pach (Bach?), Borgo (Borghi?), Torti, Albuzzi, Urban Müller, Annibali, Hauza, Adam Tischer (w katalogu błędnie: „Fischer"), Tommaso Porta, Lōs (Loos? Lösl? Lösel?), Jan Piotr Habermann (znany był Franciszek Józef H.), Chalupina. Prócz tego rękopisy nie zawierają niekiedy imion kompozytorów; katalog drukowany przeinacza czasem nazwiska, ponieważ są niedość czytelnie napisane na okładkach rękopisów (np. „Campagnani" zamiast „Lampugnani"). Nie wiemy, czy mowa o Antonim, czy o Piotrze Pawle Bencinim; czy nazwisko „Oliwa" odnosi się do Józefa Oliwy, czy do innego muzyka tego nazwiska; czy „Justi" nie ma brzmieć „Just" (Jan August) lub „Giusti"; czy „Neumann" ma być identyczny z Janem Gotliebem Naumann'em, czy też jest to P. Norbertus *Neumann* z klasztoru cysterskiego w Pelplinie (zm. po r. 1788, succentor). Nie wiemy, o którym z pośród kilku Braunów jest mowa. Również kilku Antonich Schmidtów zna wiek 18; ale nie wykluczone, że kompozytorem utworów mogilskich, tem nazwiskiem zaopatrzonych, jest O. Antoni *Schmitt*, kustosz i kantor klasztoru w Sulejowie (zm. 1776). Nie wiemy też, czy nazwisko „Wentzel" (ms. 1016), odnosi się do jednego z wielu czeskich kompozytorów, czy też do O. Alberyka *Wentzel'a*, kustosza i kantora z klasztoru w Paradyżu (zm. po r. 1782).

Że wiele przemawia za tem, iż w przeważnej ilości wypadków wątpliwych należy myślą zwrócić się raczej ku klasztorom cysterskim w Polsce, niż ku obczyźnie, dowodzą nazwiska kopistów lub dawniejszych właścicieli rękopisów z klasztorów cysterskich z poza Mogiły, użyczających kopij kapeli mogilskiej. (Np. Fr. Henricus Zimmer z Jędrzejowa, ok. 1756; P. Quirinus Schniggenberg „succentor" z Pelplina, zm. 1802; P. Maurus Weydlich, kapelmistrz z Jędrzejowa, zm. 11.IV. 1778; P. Vincentius Hajek (Czech), organista i kapelmistrz z Sulejowa, zm. 1805 — i t. d.). Dowodzi to ścisłych związków muzycznych Mogiły z innymi klasztorami cysterskimi w Polsce, a zarazem utwierdza nas w przekonaniu, że repertuar tych kapel był prawie lub nawet zupełnie identyczny. (Jest on też bardzo podobny do repertuaru kapel cysterskich na Śląsku). Ponieważ zauważyliśmy wielkie podobieństwo także z repertuarem kapeli katedralnej na Wawelu, przeto możemy z wielkiem prawdopodobieństwem uznać te repertuary za wyraz ówczesnej kultury muzycznej polskiej w odniesieniu do obcej twórczości. W jednych środowiskach przeważała jeszcze muzyka włoska, w innych niemiecka i czeska. Wszędzie jednakże w II połowie 18 w. odbywa się stanowczy zwrot ku muzyce niemieckiej. Najżywszym wyrazem tego są zbiory wawelskie, mające tyle wspólności z mogilskiemi. Tylko, że wawelski repertuar niemiecki jest o wiele bogatszy.[1])

1) W tym zbiorze są reprezentowani następujący kompozytorowie włoscy (od pocz. 18 do pocz. 19 w.): Anfossi, Andreozzi, Borghi, Bencini, Boroni, Bianchi, Casali, Crispi. Capuzzi, Cherubini, Constanzi, Caselli, Cimarosa, Digno, Fenaroli, Galuppi, Giardini, Jommelli, Magherini, Mareschalchi, Nardini, Orlandi, Pitoni, Paisiello, Piccini, Pescetti, Sarti, Santini, Sacchini, Simoni, Salieri, Traetta, Tritto. Niemieccy: Aiblinger, Albrechtsberger, Adam, Beethoven, Bühler, Czerny, Diabelli, Drobisch, Drechsler, Dittersdorf, Eybler, Führer, Gänsbacher, Gasmann, Geiger, J. Haydn, M. Haydn, Hofstetter, Hoffmeister, Haslinger, Hasser, Hahn, Humml, L. Hoffmann, Häsler, Holtzbauer, Kraus, Kreith, Krommer, Kauer, Lang, Loos, Laube, Mozart, Müller, Miller, Neukomm, Neumann, Naumann, Ohnewald, Pirlinger, Pichl, Pleyel, Puschmann, Pohl, Pausch, Rossetti, Reissinger, Reissiger, Roeder, Rieder, Reichardt, Ritter, Schiedermayr, Sterkel, Stadler, Seyfried, Spohr, Scherer, Schenker, Schuster, Schubert, Vogel, Wagenseil, Wolf, Wolff. Czescy: Brixi, Benda, Kozeluch, Masek, Myslivecek, Novotny, Navratil, Pokorny, Rasek, Vinar, Wanhall, Wanzura. Wśród 112 kompozytorów zatem przypada 67 na Niemców, 33 na Włochów, 12 na Czechów. Należałoby te cyfry uzupełnić nazwiskami spolonizowanych kompozytorów niemieckich i czeskich, osiadłych w Krakowie po r. 1750. Szereg wymienionych kompozytorów spotykamy w zbiorach mogilskich, oraz w zbiorach Cystersów śląskich. Ernest Kirsch zwraca w swej pracy uwagę na grupę czeską, w której spotykamy nazwiska znane ze zbiorów mogilskich (Lohelius, Habermann, Brixi, Loos) oraz wawelskich (Brixi, Wanhall, Pokorny, Loos). Widzimy z tych zestawień, że i w Polsce należały kompozycje Brixi'ego do bardzo popularnych.

Dalszą wspólną cechą zbiorów wawelskich i mogilskich jest — odnośnie do 18 wieku — rodzaj i styl muzyki. Staroklasyczna czystość stylu kościelnego zaczynała w połowie 18 w. należeć do przeszłości. Po r. 1750 nie ma z niej śladu. Ale odczuwano jej brak, jej wyparcie przez świecki styl operowy, a nie mniej przez muzykę instrumentalną i jej właściwości.

Odczuwano to już w I połowie XVIII wieku, także w klasztorach cysterskich. Niemiecki Cysters O. Mathias Bisenberger pozostawił bardzo interesujący traktat „De musica monachorum" (1737), [1]) w którym pisze: „...Et quidem non absque prudenti ratione: quia certum est, inter musicam, que passim hodie producitur in eclesiis, et inter eam, quae in theatris et conviviis uzurpatur, nullam aut exiguam esse differentiam: unde pro bonis affectibus excitandis, pro ciendo spiritu compunctionis tam parum facit, ut spiritum devotionis potius dissipet, curiositatem accendat, levitatem ingerat, distractiones pascat". Tak było również w Polsce, i to nietylko na dworze królewskim, w pobliżu opery i muzyki świeckiej, ale i w prastarej katedrze wawelskiej, mimo iż są dowody, że śpiewano w niej jeszcze w XVIII wieku dzieła szkoły rzymskiej (Palestrina), mimo iż kopjowano jeszcze introity i msze Sebastjana z Felsztyna, Mielczewskiego i Pękiela, w czem główne staranie miał jeden z następców Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, autor nieznanego dotąd traktatu o kompozycji, X. Józef Pękalski. Znakomity ten muzyk, jeden z najznakomitszych, jakich muzyka polska w 18 w. posiadała, pisze w swym obszernym rękopiśmiennym traktacie p. t. „Discordia concors sive de magna arte musica" (ok. 1750), poczętym z ducha muzyki kościelnej: „Musica poëtica seu compositio musica..., quae ut maxime praecipua species supra narratas longe excellit, et illis ut sol caeteris planetis lumen, verum etiam totum esse suum communicat, est scientia practica, scientia et ars regulatam harmoniam per consonum et dissonum cum una, duabus aut pluribus vocibus inveniendi; s e d n o n p e r c o n t i n u u m a d j u t o r i i c l a v i c o r d i i, t h e o r b a e a u t a l t e r i u s i n s t r u m e n t i; s c. quod c o m p o s i t o r i s u b i n d e p l u s d e t r i m e n t i q u a m e m o l u m e n t i c o n f e r t; ideoque huiusmodi instrumenta ad compositionem inveniendam rarissime aut nunquam adhibenda sunt" (fol. 2 r). Na takie poglądy było już jednak i w Krakowie zapóźno, choć niedawno przedtem przyświecała im szlachetna sztuka Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Większość przygniatająca repertuaru mogilskiego (i krakowskiego) po r. 1750 żąda obfitego aparatu instrumentalnego dla towarzyszenia mniej lub więcej licznym głosom wokalnym. Obok I i II skrzypiec, wioli altowej, wioli basowej, wzgl. wiolonczeli i kontrabasu są wymagane dęte instrumenty: 2 flety, 2 oboje, fagot, 2 trąbki („clarini"), 2 waltornie, a towarzyszą im organy jako „fundamentum". Po r. 1750 nie znika ten „fundament" zbyt szybko, choć występuje niekiedy „ad libitum", podobnie, jak niektóre inne instrumenty (dęte zwłaszcza) tracą charakter „ad libitum", obejmując rolę „obligato". Nie można oczywiście twierdzić, iż każdy instrument miał swego specjalnego przedstawiciela lub że każdy głos był obsadzony licznie. Wiemy z dziejów krakowskiej szkoły muzycznej Jezuitów, iż wychowankowie jej (nie brak ich w kapeli mogilskiej) byli kształceni w grze na kilku instrumentach. Ale wiemy równocześnie, że lokalną kapelę mogilską wzmacniano często, przybierając do pomocy kapelistów krakowskich, znających repertuar mogilski, jako prawie identyczny z repertuarami krakowskiemi. Z takim zespołem mogli dyrygenci mogilscy ryzykować wykonywanie ówczesnych symfonij.

Muzyka instrumentalna w klasztorze mogilskim nie tylko dorównywała wokalnej, ale — jeśli chodzi o II połowę 18 w. i o wartość repertuaru — przewyższała ją. W muzycznym inwentarzu znajdujemy 34 symfonje, 4 koncerty i wiele utworów z kameralną obsadą (kassacje, divertimenta, w obsadzie kwartetowej, tria, duety i t. d.), razem 56 dzieł, reprezentujących 28 kompozytorów. Włochów niewielu tylko (9) znajdujemy, z Paesiellim, Lampugnanim, Anfossim, Guglielmim i Nardinim na czele. Stanowczą przewagę mają oczywiście Niemcy (15), a wśród nich popularni wówczas: Abel, Schwindl, Dittersdorff, Graun, Fils, L. Hoffmann. Józefa Haydna reprezentują 2 symfonje (jedna w dublecie); grywano je od r. 1764, a więc w pięć lat po powstaniu I symfonji mistrza. Za-

[1]) Por. „Cisterzienser - Chronik" VI (Bregencja 1894), str. 55. Uwagę mą na ten artykuł zwrócił łaskawie O. Benedykt Welc.

stanawia nas brak dzieł Mozarta. W zbiorach wawelskich, zawierających też sporo dzieł instrumentalnych (może przekazanych przez X. Sierakowskiego) spotykamy te same nazwiska kompozytorów, tworzących dzieła instrumentalne. Że mogilski klasztor posiadał tak znaczną na owe czasy bibljotekę utworów kameralnych i orkiestrowych, jest to zasługa O. Wacława Bouriana-Baworowskiego i jego następcy, O. Leopolda Wieckiego. Zdanie powyżej już cytowanego niemieckiego Cystersa M. Bisenbergera: „Musica instrumentalis monasteriis nullatenus necessaria" [1]) było zupełnie odosobnione nie tylko w Polsce, ale i u obcych. Również cysterskie klasztory na Śląsku nie stroniły od muzyki instrumentalnej.

Kult tej muzyki zajmował wówczas nie tylko Cystersów mogilskich. Gdy wglądamy w inwentarze muzyczne krakowskich Jezuitów, przekonujemy się o tem samem. Nawet mała kapela jezuicka w Krośnie może wykazać się inwentarzem instrumentalnym. Tak więc klasztory polskie w 18 wieku mają wielkie znaczenie dla rozwoju kultury muzycznej, i to daleko większe, niż prywatne kapele magnatów polskich. Uderza w ich repertuarze brak wszelkich objawów konserwatyzmu muzycznego; owszem — istnieją dowody zainteresowania się ich dla zachodniej muzyki, dowody silnie rozwiniętego zmysłu dla współczesności. Ale nie można nie podkreślić, iż nie mała zasługa przypada na tem polu zakonnikom obcego pochodzenia, którzy jaknajliberalniej interpretowali zasadę: „Non impedias musicam" (Eccles. 32, 5). Cystersi mogilscy, zarówno obcego pochodzenia (Bourian-Baworowski), jak i polskiego (Dymkiewicz i Wiecki) udowodnili, że w myśl swej reguły klasztornej, opiekowali się kultem muzyki „ex officio et ex voto". Jeśli w zbiorach mogilskich zastanawia nas brak wszelkich rękopisów i druków muzyki organowej, to brak ten wytłumaczyć sobie można upadkiem tego gatunku muzyki instrumentalnej w okresie, z którego pochodzi muzyczny zbiór klasztoru mogilskiego. Podobne lub identyczne zjawiska dają się zauważyć wszędzie.

Jeśli w zbiorach mogilskich nie zauważamy polskich kompozycyj instrumentalnych, to najprawdopodobniej nie było to winą muzyków mogilskich. Dotychczas nie wiemy prawie nic o istnieniu polskich dzieł orkiestrowych i kameralnych w II połowie 18 wieku. Nie wydał ich w każdym razie Kraków. W przeciwnym razie bowiem zbiory pobliskiej Mogiły zawierałyby jakieś dowody, skoro posiadają symfonję osiadłego w Krakowie w II poł. 18 w. kompozytora czeskiego, Jana Gollumbka, nazywanego Gołąbkiem. Jedynym śladem polskości w instrumentalnych rękopisach mogilskich jest polonez w „Cassatio" nieznanego dotychczas kompozytora, Adama Tischera, o którym nie wiemy, czy był Polakiem o niemieckiem nazwisku, czy Niemcem.

Ujemną stroną zbiorów mogilskich w stosunku do badań historycznych, jest brak nazwisk na wielu rękopisach. Wymienieni są często kopiści i właściciele rękopisów (dawniejsi i nowsi). W innych wypadkach czytamy zarówno nazwiska kompozytorów dzieł, jak i kopistów, wzgl. właścicieli rękopisów, zawierających te dzieła. Nierozważne badanie rękopisów lub opieranie się tylko na katalogu drukowanym, może łatwo doprowadzić do powtarzania zdarzających się od dawna omyłek, polegających na uznawaniu nazwiska kopisty lub właściciela rękopisu za nazwisko kompozytora. Tak też stało się z kopistą i kantorem mogilskim, br. Wacławem Janem B o u r i a n'e m (p. wyżej). Żaden rękopis mogilski nie dowodzi, że Bourian był kompozytorem. W przeciwnym razie musielibyśmy uznać każdy podpis na rękopisie za świadectwo autorskiego stosunku podpisanego do dzieła, którego okładki zawierają ten podpis. Ten podpis w identycznej formie zewnętrznej jest często uwidoczniony także na tych rękopisach, które podają jednak nazwisko kompozytora (*inne* nazwisko). Czy między anonimowemi rękopisami znajdują się w zbiorze mogilskim polskie dzieła, stwierdzić można tylko ze względu na tekst polski. Kilka zaledwie rękopisów zawiera niewątpliwie polskie kompozycje, a to ze względu na nazwiska kompozytorów. Tu należy: rkp. *860* („Missa a canto, alto, basso, violino primo et secundo con organo, a u t h o r e R. P. P o l i c k i"), rkp. *874* („Missa ex C a voc. 8, de ... S t a r o m i ń s k i i l l (!) P o l a c o (!). Canto 1-mo, canto 2-do, basso vocali, violino 1-mo, violino 2-do, clarino 1-mo, clarino 2-do, con organo pro fundamento"), rkp. *1008—1010* (pastorelle i kolędy z polskim tekstem), nadto przypuszczalnie rkp. *1011* („Cassatio a violino primo, viol. secundo, viola prima, viola secunda con basso,

[1]) „Cisterzienser - Chronik" VI str. 121.

authore (Adamo) Tischer"). Ze względu na stosunki muzyczne ówczesnego Krakowa (w szczególności między r. 1760 i 1790) zainteresuje historyka symfonji w Polsce rkp. *938*, zawierający: „Sinfonia a violino primo, violino secundo, cornu (!) primo, cornu (!) secundo, viola et violone, del Sign. J(acobo) Gołąbek". Żaden inny mogilski rękopis nie daje nam gwarancji, że dzieło w nim zawarte jest pochodzenia polskiego. Wspominamy o „kassacji" Tischera tylko z tego powodu, że zawiera polonez. Już wyżej jednak wyraziłem niepewność co do polskiego pochodzenia twórcy tego poloneza, przynależnego do kassacji. Żadna encyklopedja nie zna Adama Tischera (ani Fischera). Żaden też z wymienionych kompozytorów nie należał do opactwa mogilskiego. Stąd ich dzieła wymagają osobnej pracy, poświęconej głównie polskiej muzyce kościelnej w Polsce od śmierci Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (1734) do końca XVIII wieku. (Tematem tym zajmuje się jedna z dyssertacyj, opracowywanych w Zakładzie muzykologicznym Uniwersytetu Lwowskiego). Natomiast kolędy i pastorelle w rękopisach nr. 1008—1010, są tak bardzo związane z życiem klasztoru mogilskiego, że mówiąc o kulcie muzyki w tymże klasztorze, nie można ich w niniejszej pracy nie omówić wyczerpująco. W polsko - czesko - niemieckim składzie ówczesnego opactwa mogilskiego są to może jedyne wyspy polskości, choć niekiedy wylądowują na nich i obce pierwiastki, zwabione świeżością melodyj ludowych.

W tekstach starych polskich kolęd, tak bardzo proszących się o zbiorowe wydanie, znajdujemy wzmianki o klasztorach, przeorach, przeoryszach. Są to dowody związku klasztorów z kolędami i ich autorami, którymi w pierwszym rzędzie — ze względu na ścisły związek tekstu i melodji — byli kantorzy, także rybałci - studenci, pragnący w imię swych potrzeb być za pan brat z poezją i muzyką. Wędrując z kolędą i „po kolędzie", nie omijali leżących w pobliżu klasztorów, a oddając pokłon i chwałę Dzieciątku, Marji i Józefowi, umieli wplatać w teksty zdania, których treść zezowała w stronę kiesy i spiżarni klasztornej, czyniąc aluzje w sposób mniej lub więcej dowcipny, mniej lub więcej natarczywie, niekiedy wprost bezczelnie ale i rozbrajająco równocześnie. W rękopisie kolędowo-pastorałkowej treści, pochodzącym z XVIII wieku (od r. 1721 spisywanym), a znajdującym się w posiadaniu autora niniejszej pracy, czytamy (str. 235):

„Poydźmyż prędko witać Pana Nowego,
Niechay nas nikt nie uprzedza do Niego.
Po kolędzie zaś do tego klasztora,
Boć tu bywa dobra nasza podpora".

Niekiedy kolędnicy lub... kolędniczki bywały stałemi mieszkańcami klasztoru, jak dowodzi inny tekst tegoż rękopisu (str. 237):

„Obdarzże nas matko naszą kolędą,
A siostry-ć się na piosneczki zdobędą.
Będzie-ć za to Bóg błogosławił sporze,
W rubaryey, w szafarni y w klasztorze".

Tekst inny z tegoż samego rękopisu (str. 245):

„Niech familija naszego Karmelu
Wesoła cieszy się do wieków wielu.
Więc-że żyjcie, żyjcie, żyjcie, żyjcie
I wineczka się napijcie, się napijcie.

Nalewaycie, każdey daycie,
Każdey daycie nie żałuycie.
Fluk, puk, stuk, trarum, larum, rarum,
Hola hey raduymy,
Wdzięcznie vivat, vivat, wszystkie vivat,
Vivat wykrzykuymy.
Niechay zgromadzenie klasztora tego
Wesoło vivat do wieku setnego".

Takich kolędowych wierszyków klasztornych możnaby przytoczyć bardzo wiele.

W każdym klasztorze, w którym znajdowała się kapela lub studjum dla kleryków, znajdujemy „pastorelle" (pastorałki) i kolędy. I tak np. inwentarze kapeli jezuickiej w Krakowie z lat 1737—1741 zawierają szereg utworów „de Nativitate Domini" pod różnymi tytułami, np.: „pastorella nos coloni currimus", „Angelus ad pastores", „Parvule Jesule", „Dziecino Boże", „Infans pusille", „Ah! parvule", „Coż się dziecie", „Adeste ruris incolae" i t. d. Inwentarz kapeli jezuickiej w Krośnie z r. 1739 zawiera: „Dormi o puerule", „Puerule Jesule" i kilka „Pastorelli". Również w bibljotece OO. Bernardynów w Kalwarji zebrzydowskiej znajdujemy cenne staropolskie kantyczki z kolędami i pastorałkami treści przypominającej wyżej podane wierszyki. Nie jest zatem żadną niespodzianką, że znalazło się na nie miejsce także w zbiorach mogilskich. *(D. c. n.).*

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

NOTATKI AUTOBIOGRAFICZNE

Zabieram się do tych notatek w Saratowie, stolicy miast nadwołżańskich, na krańcach Europy, dokąd mię z rodziną wysłano z Warszawy. Taki sam los spotkał wielu ziomków podczas wojny, rozpoczętej w 1914 roku, ziomków pochodzących z Poznańskiego i z Galicji — jako obcych obywateli, nie posiadających rosyjskich paszportów, albo jako nie ruskich poddanych. Zbliża się już rok 1918-ty, wojna się nie kończy, głód i choroby dziesiątkują ludzi, ale o tem — potem.

Wprawdzie nie pierwszy raz jestem w Saratowie, bo byłem tu już przed 15-tu laty.

Taka spora odległość od kraju rodzinnego i choć nie podeszłe lata — ale w każdym razie — jak poeta mówi: wiek męski — wiek klęski — pobudza do obejrzenia się wstecz, do wspomnień o latach młodości, o chwilach jasnych i pogodnych, o czasach nie tak marsowych jak czas teraźniejszy.

Zanim przejdę do szczegółów — zaznaczyć wypada, że notatki te piszę z powodu zachęty do tego ze strony moich dzieci i dla nich, zaś nie dlatego, iżbym uważał się w areopagu świata muzycznego za jednostkę tak wybitną, że szczegóły mego życia mogą kogokolwiek poza rodziną interesować, chociaż do tyla nie mogę i nie mam potrzeby być skromnym jako muzyk i kompozytor polski — aby nie wiedzieć o tem, że tak w naszej literaturze muzycznej jak w dziedzinie wirtuozowstwa instrumentalnego zająłem taki kącik, że pozostałe utwory i za życia działalność pedagogiczna świadczą lub świadczyć będą o moich dobrych chęciach, o starannem przygotowaniu sie do działalności artystycznej, wreszcie i o tem, że tanich laurów nie szukałem, a obrałem niwę muzyczną najwięcej zaniedbaną, t. j. muzykę kościelną i organową, chociaż nie obce mi były arkana muzyki wogóle. Nie mało wpłynął na zamiłowanie w tym kierunku brat mój, ks. Józef, kompozytor i muzykolog.

Reszta oczywiście zależy od stopnia talentu i od okoliczności, pozwalających mniej lub więcej czasu poświęcać na pracę twórczą, a w tym względzie kompozytor polski, z małemi wyjątkami, nie mając znikąd poparcia, lwią część czasu zmuszony jest poświęcać lekcjom, inaczej przepadł by jak ruda mysz, gdyby tylko wyłącznie oddał się zapędom twórczym.

Że pomimo nikłej kultury muzycznej w kraju, wyjąwszy większe centra, jak Warszawa, Lwów i Kraków wybitne jednostki zdołały wznieść się na wyżyny Olimpu muzycznego, jak naprzyklad Szopen, Moniuszko i inni, nie małą tego przyczyną były ich wprost genjalne zdolności i mniej lub więcej sprzyjające okoliczności i wielka siła woli, łamiąca przeszkody i nie zważająca na sporadyczne kłopoty materjalne.

Jednak popularne zdanie, że prawdziwy talent zawsze wypłynie na wyżyny — jes o tyle popularnem, jak również popularnem jest zdanie, że liczne przeszkody i niepodatny grunt potrafia sprowadzić nie jeden talent, nie umiejący się borykać z przeszkodami na manowce, lub wprost go mogą zniechęcić do artystycznej działalności.

Po tem preludjum przechodzę do szczegółów.

Gdybym w wieku młodzieńczym nie zwiedził mego miasta rodzinnego, nie miał bym wyobrażenia jak ono wygląda, bo wyjechałem z grodu rodzinnego w czwartym roku życia, więc jakby przez sen coś nie coś zachowałem z tego okresu w pamięci.

Miastem tem jest — Środa — w księstwie Poznańskiem, gdzie ujrzałem światło dzienne, a może i nocne, 22-go Grudnia 1866 roku. Tego bo dobrze nie pamiętam, czy w nocy, czy w dzień to się zdarzyło, tyle tylko wiem z opowiadania starszego rodzeństwa, że te urodziny narobiły kłopotu i ojcu i starszemu rodzeństwu i służącej, bo przed wilją — gdy zasłabnie gospodyni domu, nie mały to ambaras w każdej sferze społecznej. I chociaż zamożnością nasz dom nie mógł się pochwalić, ale jak wiadomo — uroczystość wigilijna odbywa się u nas wszędzie stosownie do skali zamożności — ale u wszystkich — ze sporym nakładem czasu, pracy i kosztów, boć i nawet wyrobnik nie obędzie się bez tego, aby nie było na stole wigilijnym barszczyku z uszkami, rybki i łamańców z makiem, lub bułek także z makiem — no i różnych strucli. A że u nas była rodzina spora, bo ja byłem wyraźnie czternasty z rzędu, a siódmy z żyjących dzieci, więc było nad czem myśleć drogiej matuli, aby wszyscy byli uroczyście syci.

Widocznie zabiegliwość drogiej matki była wielka i zapasy spore, skoro tych strucli starczyło nietylko na święta, ale w ciągu dwóch tygodni smaczniejsze się zdawały, i jadło je się w domu, i zabierało się je do szkoły na pauzy — słowem był to czas struclowy z makiem.

Na przyrodzone zdolności muzyczne nie mało zapewne wpłynęła ta okoliczność, że od kołyski wciąż przygrywały mi skrzypce, wiolonczele, flety, klarynety, fortepiany, organki lub melodykony, bo ojciec mój też był muzykiem, dawał więc lekcje, urządzał z miejscowymi amatorami wieczorki muzyczne, na których głównie figurowały kwartety Haydna, przygotowywał chóry kościelne, słowem muzyka i śpiew był to chleb powszedni w naszym domu.

Nadmienić wypada, że takich zapalonych amatorów muzyki, grających dość sprawnie na różnych instrumentach było u nas wówczas wiele w sferze nauczycielskiej i między duchowieństwem, bo polskie seminarjum nauczycielskie w Poznaniu nie zaniedbywało i działu muzycznego, posiadało dzielnego pedagoga muzycznego, Klonowskiego, który wychował liczny zastęp młodzieży, i o tyle była to muzyka obowiązkowa dla przyszłych nauczycieli, że wielu z nich pełniło też obowiązki kierowników chórów i organistów w kościołach parafjalnych.

Gdy podrosłem — zastałem już tylko silnie przerzedzone szeregi nauczycielstwa polskiego dzięki wprowadzeniu do wykładów języka niemieckiego i dzięki usuwaniu lub przesiedlaniu polaków nad Ren.

Z tych ostatnich Mohikanów — nauczycieli polskich — zarazem obdarzonych nie powszedniemi zdolnościami muzycznemi i wokalnemi — pamiętam cenionego w chórze katedralnym — Dejewskiego, posiadającego cudny głos tenorowy, Kociałkowskiego, także ceniony śpiewak i autor ulotnych wierszy i poemacików oraz różnych wydawnictw popularnych, które wydawał pod pseudonimem „Noel" bo imię jego było „Leon". Zdaje się — że w toku opowiadania wypadnie jeszcze wspomnieć o nich.

Po tem małem zboczeniu, wyprzedzającym moje lata dziecinne wypada powrócić do pokoju dziecinnego.

Jakoś około 1870 roku wypadło rodzicom przenieść się do Poznania.

Ten wypadek widocznie i na mnie podziałał, bo jakoś od chwili tej podróży do dziś dnia dopisuje mi pamięć, to też pamiętam tę podróż doskonale, nawet konie, które nas wiozły pozostały w pamięci, a były to dwa dzielne kasztanki.

Widocznie z wyliczeń arytmetycznych ojca wynikła ta kombinacja, że on pojechał wcześniej koleją, a liczne bagaże i tabor rodzinny wybrały się drogą kołową. Tak mi się przynajmniej zdaje, bo jeżeli kolej jeszcze między Środą a Poznaniem wówczas nie funkcjonowała, czego teraz dokładnie nie pamiętam, to w każdym razie nie jechaliśmy razem z ojcem.

Gród Przemysława wielkie na mnie sprawił wrażenie, zamieszkaliśmy przy wielkim placu Sapieżyńskim, obok kościoła św. Wojciecha, a naprzeciw luterańskiego kościoła wojskowego, tak zwanego — Garnisonkirche. Plac ten od tego czasu uległ przed laty dwudziestu znacznej przeróbce, bo postawiono tam spory pałacyk dla komendanta miasta i lewą część placu zajęto na ogród prywatny tegoż komendanta.

Gdy wspomnę, ile się tam nahasałem z rówieśnikami na tej przestronnej płaszczyźnie i wylotami ulic w różnych kierunkach, to w tym czasie zwłaszcza, gdy pobudowano ów pałacyk i parkan ogrodu zniszczył wolną przestrzeń, żal ściskał serce, że miastu jakby wydarto kawał płuc, młodzież pozbawiono emocji, Sapiehę udekorowano pikielhaubą.

Wprawdzie potem po skasowaniu fortecy, czy murów fortecznych przybyło miastu wiele wolnej przestrzeni i parków, ale ten plac Sapieżyński takie mi pozostawił miłe wspomnienia, że zamieniłbym go chętnie na te parki, bo był w śródmieściu, pod nosem — jak to mówią, a do tych parków kawał drogi, czy pieszej czy tramwajowej — i nie było tam na tym placu elementu z robótkami i pończoszkami, które pilnie Lotty lub Margarytki wciąż operują, aby ich Augusty nie przeziębili sobie małych nóg.

Albo ostatecznie — parki parkami — rzecz oczywista, że są bardzo porządne i zdobią Poznań, ale na placu Sapieżyńskim tak potrzebny i konieczny był i jest pałacyk komendanta, jak na placu Saskim w Warszawie — cerkiew.

Po tym zwrocie dotyczącym metamorfozy placu Sapieżyńskiego, wracam do zwykłego toku moich wspomnień.

I tutaj w Poznaniu praktyka muzyczna ojca prędko się rozwinęła, dzieci było łatwiej kształcić

niż w mieście prowincjonalnem, najstarszy brat, Józef przeniósł się z gimnazjum w Śremie do gimnazjum w Cylichowie, a z Cylichowy zjechał do rodziców w Poznaniu i w miejscowem gimnazjum Marji Magdaleny kończył nauki.

Niedługo to trwało, a i tutaj niebawem znalazło się kółko muzyczne uprawiające muzykę kameralną. Z uczestników tych kwartetów u nas pamiętam starego prof. Brauna, ks. Tłoczyńskiego i nieraz przyjeżdżającego ze Środy ks. Knasta, czynny udział brał też, oprócz ojca, brat Józef.

Ambaras z temi kwartetami miała matka, bo nie było sposobu namówić mię do łóżka: siadałem na stołku i tak długo słuchałem, aż oczy się nie skleiły, aż się nie nakiwałem jak żyd na popiele i ostatecznie już bez opozycji pozwoliłem się namówić do spoczynku. Byli to gracze tak zamiłowani w reprodukcji literatury kameralnej, jak to często bywa między amatorami, że chociaż oczywiście nie tak grali, jak grają te utwory fachowi kameraliści, to — gdyby ich o północy obudzić, chwyciliby za instrumenta i graliby do rana.

Nie minęło wiele czasu od przyjazdu na plac Sapieżyński, gdy coraz częściej odbijały mi się o uszy wieści, relacje o tryumfalnych pochodach Niemców ku Paryżowi.

Niebawem pokazały się pierwsze ofiary tych tryumfów — jeńcy — Francuzi, których spory oddział ulokowano w pobliskim lazarecie wojskowym.

Tak nasi sąsiedzi — jeńcy jak i inni cieszyli się wielką sympatją polskiej ludności. To też kilku z nich byli stałymi gośćmi u nas.

Z tych częstych wizyt tyle ostatecznie pamiętam, że dwóch z nich z wdzięczności za gościnność i przyjaźń przy pożegnaniu obdarzyli moje siostry udatnemi akwarelami własnego pędzla, a przedstawiającemi widoki tej części miasta, w której spędzili smutne dni niewoli.

Te tryumfy pruskie znacznie wpłynęły na coraz większy ucisk ludności polskiej i której zastępy młodzieży zmuszone były tak samo przelewać krew dla sławy niemieckiego oręża, jak Niemcy.

Stopniowo miałem sposobność śledzić te postępowe etapy germanizacji szkół, bo od roku szóstego wstąpiłem do szkoły miejskiej, a z niej do gimnazjum, więc akurat w tym czasie czyli w tym okresie od roku 70-tego i tak dalej ukazywały się coraz nowe dekrety — usuwające pedagogiczny element polski ze szkół.

(D. c. n.)

Mieczysław Surzyński.

O MUZYCE POLSKIEJ

Typ człowieka, jego sposób myślenia, zarówno jak jego zwyczaje, przesądy i strój zrozumieć możemy jedynie, gdy poznajemy warunki, w jakich żyje, klimat, rodzaj zajęcia, do jakiego zmusza go kraj, zamieszkiwany przez niego, nawet krajobraz, do którego, według biologicznego prawa „Mimicri", stara się dostroić.

Na podstawie znajomości warunków bytowania człowieka, możemy objaśnić logicznie charakterystyczne odmienności jego sztuki. Muzyka nie wyłamuje się z pod tego prawa — jest ona również jednym z przejawów wpływu środowiska na sposób wyrażania wzruszeń muzycznych człowieka, żyjącego w danem środowisku.

Nie będę tu analizował ustosunkowania tych warunków względem naszej muzyki; — napewno kiedyś znajdzie się etnograf - biolog i muzykolog w jednej osobie, który potrafi przeprowadzić to interesujące zestawienie przyczyn i skutków.

Biorąc odwrotnie, na zasadzie rytmów naszej muzyki można z góry być pewnym, że kraj, gdzie zrodziły się takie rytmy, posiada klimat kapryśny i kapryśne rzeki; niektóre melodje wyraźnie mówią o równinnych przestrzeniach (Kujawy, Mazowsze), inne o pagórkach wesołych (Krakowskie), inne o skalistych górach i rwących potokach (Podkarpacie), inne o morzu skąpem i surowem (Pomorze), inne jeszcze o moczarach i borach głębokich (Podlasie, Białoruś).

Muzyka ludowa polska jest najbogatszą w rytmy ze wszystkich muzyk ludowych świata, gdyż na niewielkiej, względnie przestrzeni, posiadamy niezwykłą rozmaitość warunków etnicznych i klimatycznych.

Mamy rytm polki, różniącej się od polki czeskiej przez liczne a niespodziewane często synkopy, które częstokroć przekształcają tę naszą pol-

kę w krakowiaka, tę samą synkopowaną ostro polkę, tylko posiadającą znacznie większy oddech, rozmach i temperament.

Posiadamy aż pięć zasadniczych odmian rytmu trzyćwierciowego: walca, mazurka, oberka, kujawiaka i poloneza.

Walc polski, zrodzony na równinach, posiada akcentowanie charakterystyczne na pierwszej części taktu, Mazur, ostry akcent na trzeciej części taktu, przeplatany trzema akcentami, jeden po drugim (w czwartym, niekiedy w drugim takcie); oberek jest jakgdyby mazurem, granym szybciej, z rytmiką odwróconą, czyli, że trzy uderzenia zaczynają taniec, gdy dalej idą akcenty na ostatniej części taktu; kujawiak, pełen melancholji taniec równinny, ma akcent na drugiej części taktu; w trzecim zaś, takcie trzy akcenty i dzieli się na część liryczną, oraz część gwałtowną i wesołą, przypominającą oberek ale akcentowaną przeważnie na drugiej części taktu.

Polonez, taniec uroczysty, akcentowanie posiada na pierwszej części taktu i słabsze na trzeciej, z charakterystycznem zakończeniem, gdzie akcenty przypadając na pierwszej i drugiej części taktu.

Poza rytmami tanecznymi, wymienionymi powyżej, istnieją tysiące warjantów jak drabant, (stateczny „chodzony" na dwie ćwierci i szalony oberek, po którym następuje powrót do „chodzonego"), różne tańce góralskie, nizinne i nadmorskie o nazwach lokalnych.

Styl rodzi się przy zupełnej izolacji od wpływów obcych i podleganiu biernemu wpływom lokalnym. Nieomal w naszych oczach zrodziła się charakterystyczna polka warszawska, w której twórczość anonimowa Warszawy przejawia się tak samo dobitnie, jak geniusz muzyczny gór, pieśniami i tańcami naszych górali.

Na czasie jest obecnie zagadnienie Stylu muzyki polskiej.

Jedni twierdzą, że należy chłonąć kulturę muzyczną sąsiadów i przetrawiać ją na twórczość swoistą, inni są rzecznikami odseparowania się zupełnego, choćby na czas pewien i wytworzenia własnej twórczości samorodnie odrzucając nawet wpływy już wchłonięte, jak to zrobili Węgrzy, Rosjanie i Francuzi.

Liczmanami cudzych słów nie można wypowiedzieć własnych przeżyć — trzeba znaleźć dla nich wyraz własny i własną technikę wysławiania się. Z drugiej strony, nie można niewolić ludzi do wyrzeczenia się tej obcej muzyki skoro jest ona w wielu wypadkach doskonalszą od naszej.

Można zdziałać tylko jedno: ze strony słuchaczy przez udzielanie większej uwagi dziełom polskim, wytworzenie atmosfery sprzyjającej dla twórców i twórczości rodzimej, oraz, ze strony tych twórców wgłębienie się w owe kapryśne, a tak dosadne w swej charakterystyce rytmy polskie i nauczenie się mówić *własnym* językiem swego narodu, bez oglądania się na Wschód czy Zachód, z obawą, by nie powiedzieć rzeczy *niemodnej.*

Nie o *modzie* i *nowości* myślał Szopen, Henryk Wieniawski, Moniuszko, Stanisław Newiadomski, tworząc dzieła nawskroś polskie. Nasze *modne* dzieła będą zawsze na Zachodzie oceniane w stosunku do dzieł Zachodu, które będą zawsze *lepsze* w oczach narodów, wśród których powstały Prawdziwe uznanie na całym świecie zdobyć możemy tylko twórczością na wskroś *własną*, a któż nas nauczy mówić własnym językiem w muzyce, jeśli nie my sami?!

Choć praktycznem będzie, gdy kapryśność Wisły ujmiemy w karby na wzór obcych, jednak również pożytecznem stanie się dla nas wydobycie tej kapryśności z głębi naszych dusz, z powijaków dyscypliny myślenia kategorjami cudzemi.

L. M. Rogowski.

Z niwy wydawniczej

KAZIMIERZ ZATOROWSKI: Moje Do. Re. Mi. Fa .. Wyd. II. Stowarzyszenia Pracowników Księgarskich

W dobie dzisiejszej, w dobie nowobudującej się Polski, napisanie dobrego podręcznika do nauki czytania nut głosem, ma większe znaczenie, niż napisanie dzieła symfonicznego. Symfonję raz do roku zagrają dla garstki słuchaczy, a najczęściej nie zagraja wcale, o ile jej twórcą jest polak, zaś dobry podręcznik zapozna ze sztuką muzyczną setki, tysiące, a nawet dziesiątki tysięcy młodzieży, nauczy ją rozumieć, czuć i kochać muzykę.

Do takich dobrych i celowych podręczników należy zaliczyć pracę pana Zatorowskiego.

Samo wydawnictwo tych dwóch książeczek jest estetyczne i miłe dla oka. Zawiera w sobie jedną rzecz charakterystyczną i rzadko spotykaną w pracach polskich autorów, a mianowicie, zrozumienie psychologji dziecka i zastosowanie do niej bardzo umiejętne ćwiczeń mu-

życznych, ilustrowanych prześlicznemi drzeworytami. Pan Zatorowski jest, jak widać z tych podręczników, bojownikiem o ideał nauki czytania nut głosem tylko przy pomocy kamertonu. Kierunek ten, tak szeroko rozpowszechniony zagranicą, nie znalazł szerszego zastosowania w naszym kraju z tego powodu, że nie posiadamy wielu nauczycieli, umiejących dać sobie radę z solfeżem bez pomocy instrumentu, który w tym wypadku powoduje naśladownictwo uczących się, a nie samodzielne trafianie interwałów, co jest właściwym celem tej nauki.

Wynaleziona przez pana Zatorowskiego tablica z ruchomemi nutami, dopełnia całokształtu jego twórczej metody do nauki śpiewu.

STANISŁAW WIECHOWICZ: Polska Pieśń Ludowa. 20 pieśni Górnośląskich na chór mieszany. Zeszyt II. Nakładem Górnośląsk. Związku Śpiewaczego.

We wstępie swym autor daje takie wyjaśnienie: „Zapoczątkowane niniejszem wydawnictwo pieśni ludowych ma na celu usunięcie z obiegu dużej ilości pieśni o bardzo wątpliwej wartości artystycznej.

Większość będących w użytku i ulubionych pieśni oryginalnych, swoją banalnością i brakiem jakiejkolwiek myśli twórczej, operujących tylko wytartemi, zużytemi w strzępy zwrotami melodyjnemi i harmonijnemi, nie mających w sobie nic oryginalnego, płaszczy smak muzyczny i schlebia tym najpospolitszym upodobaniom muzycznym, które są wrogie wszystkiemu co nosi cechy artyzmu".

To jest *credo* autora, ale nietylko w słowach: dobitnie wypowiada się on w swojej muzyce, zawartej w dwudziestu pieśniach górnośląskich. Nowy szlachetny duch wieje tu z każdego akordu, z każdego zdania, mistrzowsko opracowanego, i z każdego fragmentycznego rozwinięcia tematu.

Jest w tem wszystkiem prostota, połączona jednak z kunsztem wytrawnego muzyka, idącego nakreślonemi świadomie drogami, z których jasno wynika, że będą się one rozszerzać, aż doprowadzą do szczytów samoistnej twórczości. Takie jest zamierzenie autora w jego przedmowie i taka jego praca.

Stanisław Kazuro.

Nowa teorja flażoletów

Ceniony w świecie muzycznym Warszawy znany pedagog gry skrzypcowej, twórca teorji podwójnych flażoletów, prof. Henryk Heller, zakomunikował Redakcji „Wiad. Muz.", że ukończył obecnie pracę swoją nad *potrójnemi flażoletami.*

Przeżywane przesilenie gospodarcze prawdopodobnie przeszkodzi wydać w najbliższym czasie wybitne dzieło p. Hellera, które otwiera w dziedzinie gry skrzypcowej nieznane dotąd możliwości i niewątpliwie stanie się epokowym, o czem świadczą liczne opinje autorytetów. Niektóre z nich przy tej sposobności podajemy.

Jacques Thibaud: „Nieskończenie zainteresowany pracą, którą W.Pan mi pokazał o trudnej nauce podwójnych flażoletów, winszuję Panu bardzo serdecznie i podziwiam Pana metody.

Przekonany o powodzeniu Pańskiej głębokiej pracy, łączę najserdeczniejsze życzenia". (17.IV-1925).

Stanisław Barcewicz: „Zaświadczam niniejszym, iż szkoła pr. Hellera specjalnie na flażolety skrzypcowe odpowiada całkowicie swemu przeznaczeniu.

Dotychczas w literaturze pedagogicznej skrzypcowej tego brakowało". (20.IV-1925).

Bronisław Huberman: „Z wielkiem zainteresowaniem przejrzałem gamy o podwójnych flażoletach. Miło mi przyznać, że byłem wprost uderzony szczęśliwym pomysłem Pańskim, którybym to nazwał pierwszym usystematyzowaniem techniki flażoletowej.

Dotychczas każdorazowe napotkanie, przez skrzypka z podwójnemi flażoletami przestawiało nowy problemat nieraz trudny do rozwiązania, a wyobrażam sobie, że po gruntownem przestudjowaniu nowej metody Pana Hellera te zadania nie będą stanowić żadnej trudności". (IV.1925).

Paweł Kochański: „Z przyjemnością wyrażam moje głębokie uznanie dla Pańskiej teorji i obszernych studjów o flageolet'ach ujętych po raz pierwszy w naukową formę.

Uważam, że Pańska szkoła o flageolet'ach niewątpliwie cieszyć się będzie powszechnym uznaniem i powodzeniem zarówno w wyższych szkołach muzycznych, jak i wśród wirtuozów, którym może oddać znaczne usługi". (12.X-1925).

Aug. Iancovich, C. Viezzoli, M. Dudovich, D. Baraldi. (Kwartet Tryesteński):

„Wielce szanowny Panie Profesorze Heller, z wielkiem zainteresowaniem przestudjowaliśmy pańskie dzieło na podwójne flażolety i jesteśmy przekonani, że ta praca bardzo głęboka przyniesie wszystkim skrzypkom ogromne korzyści". (XI.1925).

Gabryel Tołwiński: „Zasady systemu flażoletów prof. Henryka Hellera są oparte na gruntownej znajomości praw akustycznych, dotyczących t. zw. tonów górnych (prawo Ohma i Helmholtza).

Przedewszystkiem ciekawe są sposoby otrzymania flażoletów jednakowej wysokości, różnemi sposobami, w których dany ton zajmuje kolejno różne miejsca (od 1-go do 5-go) w szeregu tonów harmonicznych.

Daje to możność porównawczego badania barwy tych flażoletów, zarówno naturalnych, jak sztucznych.

Przy studjach nad akustyką muzyczną praca prof. Hellera może być wielce pożyteczną". (23.XI-1925).

* * *

NIEZNANE DZIEJE MUZYKI NA LITWIE.

„Wiadomości Muzyczne" w styczniowym zeszycie (№ 10) rozpoczynają druk źródłowej pracy znanego badacza naszej przeszłości muzycznej na kresach Dr. Antoniego Millera. Pierwszy rozdział obejmuje muzykę na Litwie u schyłku w. XVIII.

Z TEKI KARYKATUR PROF. E. KOCHAŃSKIEGO

R. Chojnacki J. Oziminski J. Dworakowski P. Ginzburg E. Kochański M. Szymborski



Quo vadis, Philharmonia?

KRONIKA

Z OPERY WARSZAWSKIEJ.

Preliminarz budżetu Opery na r. 1925-26 wynosi około 4 miljonów zł. W rubryce dochodów figuruje między in. obiecane subsydjum rządowe pół miljona zł.

Jak się dowiadujemy w przyszłorocznym budżecie ministerjum oświecenia, w rubryce „Zasiłki dla teatrów", pozycja, określająca subwencję dla opery warszawskiej, jest całkowicie skreślona, wobec czego miasto prawdopodobnie stanie przed zagadnieniem dalszego prowadzenia opery.

FREKWENCJA W OPERZE WARSZAWSKIEJ.

W listopadzie w Operze przedstawienia wieczorne wykazały przeciętnie 21 proc. kompletu kasowego (w październiku 23,8 proc.), poranki — 52 proc. (bez zmiany) osobowa frekwencja zaś sięgała 37 proc. (w październiku 36 proc.).

AUDYCJE MUZYCZNE DLA MŁODZIEŻY.

Sekcja muzyczna Tow. nauczycieli szkół średnich i wyższych organizuje w bieżącym roku szkolnym, wzorem roku ubiegłego, szereg audycji muzycznych, których celem jest podniesienie poziomu nauki muzyki w średnich zakładach naukowych i wogóle rozpowszechnienie kultury muzycznej wśród młodzieży szkolnej Na treść tych audycji składać się będą krótkie pogadanki, ilustrowane pokazami świetlnemi, oraz utwory muzyczne z objaśnieniami tak dobrane, iżby przedstawiły młodzieży w historycznym porządku całkowity rozwój muzyki polskiej i obcej.

Audycje odbywać się będą w niedziele o godz. 12-ej w południe w sali konserwatorjum. Zarząd sekcji, pragnąc udostępnić młodzieży szkolnej uczęszczanie na powyższe audycje, ustanowił opłaty w wysokości 75 groszy od osoby.

Kuratorjum okręgu szkolnego warszawskiego, upatrując w audycjach poważny środek ukulturalnienia młodzieży, zwrócił się do dyrekcji szkół i nauczycieli śpiewu i muzyki o jaknajwydatniejsze poparcie inicjatywy sekcji i zachęcanie młodzieży do uczęszczania na wspomniane audycje.

INSTYTUT MUZYKI LITURGICZNEJ DLA KOBIET W WARSZAWIE.

W instytucie muzyki liturgicznej wykładane są następujące przedmioty: 1) śpiew gregorjański, 2) gra organowa, 3) harmonja chorału, 4) liturgja.

Zapisy przyjmuje kancelarja Towarzystwa miłośników muzyki liturgicznej (Miodowa 17 m. 12) codziennie od godz. 6-ej do 8-ej, tel. 264-46.

PREMJERA „ACHILLEIS" ST. WYSPIAŃSKIEGO.

W dniu 13 list. odbyła się w teatrze im Bogusławskiego premjera jednego z najwspanialszych dzieł poezji polskiej, jakim jest „Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego, które ukazało się po raz pierwszy na scenie polskiej. Muzykę do „Achilleis" napisał świetny ilustrator „Nocy listopadowej" Lucjan Marczewski.

ROZKAZ ZLIKWIDOWANIA ORKIESTR POLICYJNYCH.

Jak się dowiadujemy, na mocy rozkazu komendanta głównego policji państwowej, winny być zlikwidowane orkiestry policyjne we wszystkich komendach wojewódzkich, z wyjątkiem komendy PP. m. stoł. Warszawy. Rozporządzenie powyższe zostało wydane z powodu ujemnego wpływu orkiestr na wynik służby policjantów, będących jednocześnie członkami orkiestry.

OPERA W KATOWICACH.

Z Tow. Przyjaciół Teatru Polskiego w Katowicach otrzymujemy pocieszające informacje o rosnącej obecnie, po zniżeniu cen, frekwencji. Opera cieszy się stale dobrym udziałem widzów, zniesienie jej nie jest projektowane. Ma ona duże znaczenie propagandowe, gdyż uczęszcza na nią publiczność mniej narodowo uświadomiona, oraz młodzież. Daje też opera przedstawienia w Bielsku i w niemieckim Bytomiu, w najbliższym czasie uda się do Gliwic i Zabrza. Przedstawienia te mają oczywiście charakter propagandowy, inteligencja jest tam zniemczała, zaś polskim pozostał lud i warstwy mniej zamożne, więc ceny biletów muszą być bardzo niskie, mimo wielkich kosztów przy przejeździe całego zespołu, orkiestry, chórów itd. Opera wystawiła „Halkę" Moniuszki i „Mazepę" Minchejmera.

KONKURS NA PIEŚŃ POLSKĄ DLA AMERYKI.

Związek Śpiewaków Polskich w Ameryce rozpisuje niniejszem konkurs na trzy świeckie pieśni, opracowane na: a) chór męski, b) chór żeński, c) chór mieszany -a capella. Tekst winien należeć do twórczości polskiej (nie tłomaczenie), utwory zaś dostępne i dla mniej wykwalifikowanych chórów. O nagrody mogą się ubiegać wyłącznie polscy kompozytorzy. Wyznaczono 5 nagród: pierwsza 250 dolarów, druga 150 dolarów, trzecia 100 dolarów, czwarta dyplom honorowy, piąta listy pochwalne. Utwory nagrodzone stają się własnością Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce, ktoremu będzie przysługiwało prawo wydania tych utworów drukiem lub innym sposobem dla użytku chórów w skład Związku wchodzących. Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 1-go marca 1926 r. Nagrody wypłacone będą w piętnastu dniach po wydaniu orzeczenia sędziów. Utwory konkursowe należy nadsyłać pod adresem: J. J. Kapałka. 1501 Dickson St. Chicago Ill. U. S. A.

Z KONSERWATORJUM MUZYCZNEGO W POZNANIU.

W listopadzie r. b. upłynęło pięć lat od czasu założenia Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Poznaniu.

DOPŁATA ZA MUZYKĘ W KAWIARNIACH WILEŃSKICH.

Komisja rzeczoznawców przy referacie walki z lichwą w Wilnie ustaliła podwyżkę cen w wysokości 25 proc. na napoje, podawane w kawiarniach i cukierniach, w których przygrywa muzyka.

„ŻELAZOWA WOLA" S. LUPUNOWA.

We Lwowie odbył się koncert symfoniczny pod batutą dr. Adama Sołtysa, urządzony przez orkiestrę Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Niezwykle interesująco przedstawił się jeden z utworów programu: S. Lupunowa „Żelazowa Wola", poemat symfoniczny na wielką orkiestrę. W dziele tym Lapunow pragnął odzwierciedlić nastrój polskiej wsi, kolebki nieśmiertelnego naszego Szopena. Wprowadza w tym celu motywy pieśni ludowej, a nawet temat z „Berceuse", oraz posługuje się zwrotami harmonicznemi, używanemi przez Szopena.



NAGROBEK KS. EUG. GRUBERSKIEGO.

W Czerwińsku nad Wisłą, na miejscu wiecznego spoczynku wybitnego kompozytora muzyki kościelnej Kanonika Eugenjusza Gruberskiego stanął pomnik — mistrzowskie dzieło art. rzeźbiarza Władysława Gruberskiego.

Redaktor: EDWARD WROCKI. **Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.**

PRACE EDWARDA WROCKIEGO
są do nabycia we wszystkich księgarniach.

1) **W sprawie Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej.** Warszawa 1923 r. Skład główny w „Książnicy—Atlas" T N S W.—Warszawa Nowy Świat 59 . . . . —.25
2) **Zechciejmy chcieć!** Sprawa projektu „Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej" — Uzasadnienie i teren pracy tej instytucji — Realny plan organizacji. Warszawa 1924 r. Skład w „Książnicy—Atlas" . . . . —.25
3) **Konstanty Gorski.** Życie i działalność 1859—1924. W-wa 1924 r. Skł. w „Książnicy". 1 20 (Na pomnik K. Gorskiego w Poznaniu).
4) **F. Szopen.** W 75-tą rocznicę śmierci (Ważniejsze daty—Sprawa pomnika w Warszawie—Sprowadzenie prochów do kraju—Projekt wydania Encyklopedji Szopenowskiej—Narodowość Szopena). W. 1924 r. Nakł. Księgarni „Kroniki Rodzinnej" (Warszawa, Podwale 4). —.50
5) **Mieczysław Surzyński.** Życie i działalność 1866—1924. W-wa 1924 r. Wydało Kolegjum Polskich Organistów—Chórmistrzów (W-wa, Piwna 11) Na pomnik M. Surzyńskiego. . . 1.50
6) **Cezary Cui.** Życie i działalność 1835—1918. W-wa 1925. Skł. u autora (Warszawa, Freta 10). —.50
7) **Regulamin zespołów muzycznych.** Ze wstępem Edwarda Wrockiego. W-wa 1925 r. Wyd. Centr. Wydz. Kult.-Ośw. Zarz. Gł. Z. Z. K. (Warszawa. Długa 19). . . . . . . 1.—
8) **Nekropol muzyczny** —Powązki w Warszawie. Z planem i 32-ma zdjęciami Msg. A. Kwiatkowskiego. W-wa 1925 r. Wyd. L. Bogusławskiego (Warszawa, Świętokrzyska 11). 2.—

ZAKŁADY GRAFICZNE „NASZA DRUKARNIA". WARSZAWA, SIENNA 15. TELEFON 75-93